

- 6 Vgl. dazu meinen Aufsatz: Ausdruck und Konstruktion im Adagio der 10. Sinfonie Mahlers, in: *Musikalische Hermeneutik*, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1976, S. 205 ff.
- 7 Vgl. dazu Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, a. a. O., S. 158 ff.
- 8 Vgl. Blaukopf, a. a. O., S. 274.
- 9 Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, S. 74.
- 10 Vgl. den Begriff der Einziehung der ästhetischen Distanz bei Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M. 1965, S. 69 ff.
- 11 Vgl. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, a. a. O., S. 158.
- 12 Vgl. das genannte Wunderhornlied, T. 186 ff., das Scherzo T. 570 ff., und Berio, *Sinfonia*, Partitur S. 90.
- 13 Vgl. S. Beckett, *Der Namenlose*, Frankfurt a. M. 1969, S. 388 und S. 401.
- 14 Berio, *Meditationen über ein Zwölftonpferd*, in: *Melos H. 7/8*, S. 293.
- 15 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 288.
- 16 Vgl. zur quaestio juris und quaestio facti in Max Webers Legitimationsbegriff: J. Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt a. M. 1973, S. 133.
- 17 Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, a. a. O., S. 69 ff.
- 18 Benjamin, *Geschichtsphilosophische These XIV*.
- 19 *These XVI*.
- 20 H. Schweppenhäuser, *Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1972.
- 21 A. a. O., S. 70.
- 22 A. a. O., S. 73.

Wolfgang Burde

#### GESTUS, ASPEKTE EINES MUSIKSOZIOLOGISCHEN BEGRIFFS

Den von Bertolt Brecht interpretierten Begriff des Gestus<sup>1</sup> als musiksoziologischen Begriff zu bezeichnen, das bedeutet zugleich auch an einem bestimmten Begriff von Musik und Musiksoziologie festzuhalten. Musik ist in solchem Denken kein Exterritorium, kein Spezialgebiet der Psyche, sondern ein Medium, das über besondere Weisen der Darstellung gedanklicher Zusammenhänge verfügt. Eines mit besonderem Vokabular und spezifischen Methoden der Darstellung, keines aber, das etwa geheime Möglichkeiten besäße, menschliche Befindlichkeiten und Erkenntnisse zu formulieren. Auch die spezifisch musikalische Intelligenz ist an ein allgemeines Intelligenz-Potential angeschlossen.

Musiksoziologie ist in solcher Perspektive die Wissenschaft, die Auskunft darüber zu erteilen hat, auf welche Weise, auf welchem Formniveau und mit welcher gesellschaftlichen Gesamthaltung musikalischer Sinn formuliert wird. Denn die Unverschämtheit oder der Narzißmus, die falsche Brillanz oder die kokettierend zur Schau getragene Hoffnungslosigkeit gehen in die Musik ebenso ein, wie in die Feuilletons oder die wissenschaftliche Darstellung. Und wenn man den Gedanken an eine bessere Gesellschaft nicht aufzugeben vermag, dann kann es einem auch nicht gleichgültig sein, ob heute tendenziell faschistoide oder bornierte oder aber Denkklišees aufbrechende, weitgespannten Reflexionsprozessen sich verdankende Musik entsteht und das gesellschaftliche Bewußtsein beeinflußt. Ob wir bei der Analyse von Musik in diesem Ausmaß heute immer wieder ins bloße Behaupten geraten, ist zunächst einmal unwesentlich. Als Aufgabe von Musiksoziologie ist solche, stets die Totalität des musikalischen Bewußtseinsraums meinende, analysierende Arbeit unabweisbar.

In Brechts "Schriften zum Theater I" findet sich auch eine mehrgliedrige Sequenz über den Terminus 'Gestische Musik'<sup>2</sup>, die für die Diskussion des sozialen Gehalts von Musik durchaus fruchtbar zu machen ist. "Unter Gestus", sagt Brecht, "soll nicht Gestikulieren ver-



standen sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen, es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen Menschen gegenüber einnimmt."

Freilich, nicht jede Gestik ist auch sofort als gesellschaftliche Haltung verstehbar und interpretierbar. Zum Kriterium des gesellschaftlichen Gestus gehört, daß die Geste als eine Maßnahme oder als eine Gesamthaltung, die zwischen Menschen verwirklicht wird, auffaßbar ist. Beispiel Brechts: "Die Abwehrhaltung gegen eine Fliege ist zunächst noch kein gesellschaftlicher Gestus, die Abwehrhaltung gegen einen Hund kann ein gesellschaftlicher Gestus sein, wenn zum Beispiel durch ihn der Kampf, den ein schlecht gekleideter Mensch gegen Wachhunde zu führen hat, zum Ausdruck kommt."

Was für das Theater einleuchten mag, daß eine Geste der Abwehr zum Gestus, zum Signal einer gesellschaftlichen Gesamthaltung wird durch die Gesamtsituation, in der sie sich bemerkbar macht, scheint unter musikalischen Gesichtspunkten so kaum darstellbar zu sein. Denn augenscheinlich fehlt es der Musik an jenem Szenarium, in der die musikalische Formulierung nicht nur als prägnante, stimmige oder einen in Grenzen bestimmbareren Ausdruckscharakter artikulierende auffaßbar wird, sondern zugleich auch als Darstellungsmittel einer Gesamthaltung. So mag man sich musikalische Gestik des Schreitens vorstellen können oder solche des schnellen Zugriffs oder der aggressiven Attacke oder der tändelnden Grazie<sup>3</sup>. Fragwürdig bleibt dennoch, wie die musikalische Gestik zur Konkretion einer gesellschaftlichen Haltung gerinnen kann, zum Gestus zu werden vermag.

Zwei Notizen zu Hanns Eislers Liedern 'Der Kirschdieb' und 'Die haltbare Graugans' auf Texte von Brecht.

Im Kirschdieb kommt die Musik im offenbar tänzerisch verspielten Dreiertakt daher. Kurze, geschmeidig konziliante Wendungen bestimmen den melodischen Duktus von natürlicher, unverspannter Grazie. So fügt sich die Musik Eislers Brechtschen, augenzwinkernd berichtenden, Ton ein. Dennoch, auch dieses offenbar nur heiter plaudernde musikalische Gebilde strahlt nicht nur gute Laune ab, sondern wird zuletzt zur Parabel von den menschlichen Verhältnissen. Es ruft auf seine beiläufige Weise dazu auf, den finsternen Blick des Kirschbaumbesitzers zu vermeiden, die vor Zorn schwellenden Adern in jenen Gleichmut heiteren Verstehens zu überführen und die Kunst des Gewährenlassens einzüben.

In der haltbaren Graugans spielt der Komponist mit den Möglichkeiten von Rufen, wie sie aus Kinderliedern, aus Volksliedern überliefert sind<sup>4</sup>. Aber daß die Angelegenheit, daß die unglaubliche Geschichte der geschossenen, gerupften, gebratenen, fast gefressenen, fast zermahlenen Graugans, die eines Tages dennoch mit der jungen Brut gen Osten aufliegen wird, nicht ganz so simpel zu nehmen ist, wird an einem Detail des kompositorischen Gebildes fühlbar. Das Klavier mag vom Tremolieren nicht zu lassen. Flackernd, züngelnd frißt es sich gleichsam durch die wechselnden Szenerien, auf eine handgreifliche Weise so darstellend, daß der Lebensfaden und der Lebenswille dieses Geschöpfes mitnichten gebrochen ist, wie übel ihm auch mitgespielt wurde. Erst im letzten Augenblick, "... wie sie ganz zuletzt ist gesehen worden, ostwärts ist sie geflogen, hinterdrein sechs Junge", erst in diesem Augenblick bekommt die Musik auch Flügel, beginnt tremolierend noch einmal zu jubelieren. Worüber jubelt der Komponist? Er jubelt über die Beharrlichkeit, die zu überleben vermag und mit ihr der, der sie wie eine Kunst zu handhaben versteht.

Das kompositorische Verfahren Eislers scheint so simpel wie wirksam gehandhabt zu werden. Eisler klopft die Brechtschen Parabeln ab, destilliert ihre gesellschaftlich anwendbare Wahrheit und gibt ihr eine musikalische Gestik von großer Faßlichkeit bei. Diese aber wird, vor dem Hintergrund des Brechtschen Textes als Ausdruck gesellschaftlicher Gesamthaltung interpretierbar. Und so wie im Theater die Gestik des Schauspielers vor dem Hintergrund der dargestellten Situation als Haltung zwischen Menschen begreifbar wird, so schafft das Ineinander von Text und Musik oder auch das verfremdende Gegeneinander der Medien, von musikalischem und literarischem Ausdruck, gesellschaftliche Gesamthaltungen von großer



Eindeutigkeit herbei. Die Haltungen des Gleichmuts, des heiteren Verstehens wie der Beharrlichkeit wurden in Eislers Liedern ebenso faßbar, wie im dritten Lied des Zyklus, im 'Pflaumenbaum', die andere der langmütigen Zuwendung destillierbar wäre.

Ein letztes Beispiel.

Im Finale der "Kammersymphonie" von 1940 hat Eisler, so scheint es, den musikalischen Ausdruckscharakter der Trauer ausgestaltet. Und dieses Finale wäre nicht der Diskussion wert, wenn lediglich zu berichten wäre, Eisler habe hier einen spezifischen musikalischen Ausdruckscharakter differenziert komponiert. Indes zeigt sich, daß das Finale zwar die Aura der großen Tradition aufnimmt und der geweitete Gesang, der ordentlich entwickelt wird, er könnte in der Tat in einer Brahms-Symphonie seinen Platz haben. Während die Bläser aber den thematischen Charakter darstellen, wirken merklich im Hintergrund die typischen Eislerschen Schreitbässe, hier, durchaus in der Gestik des verhaltenen Schrittes. Und erst nachdem der Charakter als Ganzes dasteht, treten die Bässe hervor und enthüllen nun ihren energischen Zug und weisen sich so aus als das, wofür sie einzustehen haben, für die Überwindung der Trauer nämlich. Formal gesprochen schließt sich nun ein B-Teil an, in dem die Farben der elektrischen Klaviere dominieren und eine Kompositionstechnik, die zu inventionsartigen Linien und Zusammenhängen führt.

Unter stilistischen Gesichtspunkten betrachtet, erscheint das Finale wie ein Konglomerat aus neoromantischen und neobarocken Stilhaltungen. Die wirkliche Haltung Eislers indes, die des sozialistisch erzogenen und denkenden Menschen, ist mit solchen Stilmarken nicht zu fassen. Im Gegensatz nämlich zu neoklassizistischen Konzeptionen, vermeidet Eisler die Mittel der Brillanz und der Verblüffung. Im Finale werden keine Charaktere oder Gesten an- und ausgeknipst, sondern der eine, grundlegende Charakter der Trauer wird allmählich überführt in eine andere Haltung. Trauer ist für Eisler keine psychische Befindlichkeit von schicksalshafter Gewalt. Trauer ist über Menschen nicht verhängt, sondern hat ihre Ursachen in menschlichen Verhaltensweisen und Reaktionsweisen, in Einstellungen, die veränderbar sind. Und so, wie Gesellschaft nicht ein für allemal existiert, sondern einem beständigen Prozeß der Veränderung unterworfen ist, so wandelt sich auch die Einstellung des einzelnen Menschen zu Problemlagen, wenn er es nur auf sich nimmt, analysierend das Netz seiner Abhängigkeiten zu durchschauen<sup>5</sup>.

Der Brechtsche Begriff des Gestus steht ein für gesellschaftliche Gesamthaltungen, für die Haltungen, die einer Menschen gegenüber einnimmt. Aber auch solche Haltungen sind nicht einfach da, sondern sie müssen den jeweiligen zeitgenössischen gesellschaftlichen Möglichkeiten abgerungen werden, springen heraus aus dem Wust des je Möglichen. Darum ist der Gestus auch nur sinnvoll herausanalysierbar, wenn der Analysierende alle erreichbaren Kenntnisse mobilisiert: die musikalischen, die psychologischen und die soziologischen. Nützlich scheint es darum, den Begriff des Gestus vor allem als Sonde für gegenwärtige Haltungen zu benutzen. Denn als Instrument historischer Aufklärung wäre er nicht nur allzu vag, sondern vor allem seines wesentlichen gesellschaftskritischen, wie Gesellschaft befördernden Stachels beraubt.

#### Anmerkungen

- 1 B. Brecht, Schriften zum Theater I, Frankfurt/M. 1967, S. 482 ff.; F. Hennenberg, Dessau, Brecht, musikalische Arbeiten, Berlin 1963, darin: Kapitel V, Gestus.
- 2 Brecht, a. a. O., S. 482.
- 3 W. Burde, Analytische Notizen zum gesellschaftlichen Gehalt und Standort von Musikwerken, zfmth, 5. Jg. 1974, H. 2.
- 4 Der Text Brechts ist die Bearbeitung einer amerikanischen Ballade.
- 5 Brecht, a. a. O., S. 484 (Lenin-Kantate).